

Ameri, Gisela Susana

Praxiología motriz y ballet clásico

10mo Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias

9 al 13 de septiembre de 2013

CITA SUGERIDA:

Ameri, G. S. (2013) Praxiología motriz y ballet clásico [en línea]. 10mo Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias, 9 al 13 de septiembre de 2013, La Plata. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3316/ev.3316.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Praxiología Motriz y Ballet Clásico

Gisela Susana Ameri¹.

giselaameri@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo se propone realizar un análisis del ballet clásico (en tanto acción motriz) desde los lineamientos de las teorías parlebasianas. Puntualmente intentaré valarme de los conceptos de semiotricidad y metacomunicación específicamente en su tipo referencial para evaluar la pertinencia o no de la aplicación de la “*ciencia de la acción motriz*” en el análisis de una práctica sociomotriz perteneciente al arte.

El modo de abordaje del trabajo será analizar un ballet representativo del academicismo como es “La bella durmiente del bosque” (Tchaikovsky – Petipá) tomando el “Adagio de la Rosa” del Primer Acto con especial referencia al argumento que teje la danza y a los “metamensajes”² que se ofrecen a los baletómanos³.

Palabras claves:

Ballet clásico – Semiotricidad – Metacomunicación – Metamensajes.

Introducción

Pierre Parlebas consideró que el concepto “acción motriz” permite analizar todas las formas de actividad física (quizás quepa mejor el término actividades corporales, dado que “físicas” parece reducir la motricidad a lo meramente biológico) individuales o colectivas puesto que pone en juego todas las facetas de la personalidad⁴. “Cualquier práctica deportiva implica a todo el conjunto de la persona, tanto en su dimensión afectiva, como cognitiva, relacional o

¹ Alumna de la Licenciatura en Educación Física, UNLP. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

² Parlebas, P (2001) Juegos, deporte y sociedad. Léxico de Praxiología motriz. Barcelona Paidotribo. Pgs 227-231.

³ Baletómano es sinónimo de asiduo concurrente al ballet.

⁴ Lagardera y Lavega (2001). Las actividades físicas y deportivas desde la perspectiva de la praxiología motriz.). Entrevista a Pierre Parlebas. Traducida por Eva Vargas. Revista Apuntes EF N° 66- Diciembre. Barcelona.

expresiva”⁵.(quizás quepa mejor el término práctica corporal, dado que deportivo parece caer en el vicio de sobrevaluar el deporte por sobre otras situaciones sociomotrices).

La danza es la más antigua de todas las artes⁶. Constituye un lenguaje cuya apoyatura material es el cuerpo de sus practicantes. El acto de bailar cobra vida a partir del empleo de la motricidad humana con fines expresivos, comunicativos y estéticos. Fines de características tan diversas como las significaciones sociales, religiosas, políticas, étnicas que a lo largo de la historia le han dado las diferentes culturas.

Dentro de los lenguajes bailados, la danza clásica ha sido llamada “la madre de todas las danzas”. Asociada en forma indisoluble al espectáculo de ballet. Se trata de una técnica académica rígida, altamente codificada que se caracteriza por la belleza de los movimientos basados en una armonía que se respalda en la simetría y el equilibrio.

El ballet como espectáculo nace en las cortes italianas del Quattrocento, inspirado en las danzas y bailes de tradición popular. Sin embargo, no es hasta la boda de Margarita de Lorena y Enrique III en Francia (1581) que se creó el primer ballet, del cual sobrevive la partitura completa, llamado “El Ballet Cómico de la Reina”⁷.

La Bella Durmiente del Bosque de Petipá – Tchaikovsky

“La Bella Durmiente del Bosque” es quizás la obra más representativa del ballet de Féerie⁸ coreografiada por el bailarín, maestro y coreógrafo francés Marius Petipá (1822-1910) sobre la partitura del compositor ruso Piotr Illich Tchaikovsky.

El argumento procede de fuente francesa, puntualmente del cuento de Charles Perrault, funcionario y cortesano de Luis XIV. Los adaptadores (Petipá y Iván Vsevoljski, director de los Teatros Imperiales Rusos), deseaban destacar el

⁵. Idem.

⁶ Ramírez Domínguez, Silvia (2005): “La terminología de la danza clásica”. México, Cenidi-Conaculta.

⁷ http://www.mipunto.com/temas/4to_trimestre03/ballet.html .”El ballet, arte de la expresión y el virtuosismo.

III Idem.

⁸ Fée, en idioma francés: Hada, de manera que Ballet de féerie es propio de aquellos títulos que denotan una obra surgida de un cuento de hadas.

real ambiente del palacio de Versailles en Francia homenajeando a la dinastía Románov, conductora por entonces (S XIX) del Imperio Ruso.

Analizar la creación de un coreógrafo amerita a caracterizar su estilo. Petipá crea principalmente *ballets d' action* donde la danza es el medio hábil para el desarrollo argumental, aunque la pantomima tenga importante intervención. Crea un teatro de danza severamente estilizado donde raramente tiene cabida lo cotidiano. La verticalidad como línea intransigente y la geometría como ciencia de la construcción resuelven sus planteos coreográficos meditados como “teoremas de la danza”⁹.

Conquistado por la belleza del arte popular, estudia, interpreta y estiliza para la escena las danzas nacionales de diversos países, sea en forma de “divertissement” folklórico o en la elección de un gesto, una línea o una expresión que fija en una variación clásica el color regional con admirable veracidad.

Semiotricidad, Metacomunicación motriz y Metamotricidad (en su forma referencial)¹⁰

Según el Léxico Praxiológico de Parlebás, la “*Semiotricidad*” se define como: “*Naturaleza y campo de las situaciones motrices, consideradas desde el punto de vista de la aplicación de sistemas de signos asociados directamente a la conducta motriz de los participantes*”. Se aborda la actividad física desde la perspectiva de la relación del participante con su entorno. El mundo físico y el mundo humano pueden influenciar profundamente las decisiones motrices de los participantes, que a su vez pueden influir en las reacciones de los demás produciendo significaciones propias, susceptibles de ser asociadas a su comportamiento. El individuo interpreta los estímulos como indicios que agrupa en configuraciones con valor de signo (praxemas) y les da un significado directamente relacionado con la acción motriz que se lleva a cabo. Esta identificación simbólica. La decodificación y codificación son las que lugar al desarrollo de la función semiotriz.

⁹ Ballet del Teatro Bolshoi de Moscú “Homenaje a Petipá”. Teatro Colón, 84º Temporada 1991. Fundación Teatro Colón. Buenos Aires. Argentina.

¹⁰ Parlebás, P (2001) Juegos, deporte y sociedad. Léxico de Praxiología motriz. Barcelona. Paidotribo pgs 325-338 y 407-418.

Es importante destacar que esta “*relación semiotríz*” no se sobreañade a las técnicas de las actividades físicas y deportivas (tampoco a la danza en tanto acción semiotríz), sino que forma parte del contenido mismo de la conducta motríz.

La orientación semiotríz demuestra que la relación con el entorno está en el centro de la acción motríz. Con todo, esta relación adopta aspectos muy diferentes según se la establezca con el entorno físico o con el entorno humano.

En el caso de la relación establecida con el entorno humano (sociomotríz), la comunicación práxica suscita entre los practicantes un intercambio de mensajes motores que se apoyan en una simbología considerada común. Se trata de signos motores o gestemas cuyo significado corporal está asociado convencionalmente a un significado socioafectivo o táctico.

El simbolismo de los comportamientos viene dado claramente por la lógica interna de la práctica. Una misma secuencia de acciones puede interpretarse como praxemas distintos. Los significantes práxicos (comportamientos observables de los participantes) son inevitablemente polisémicos: cada uno podrá atribuirles un sentido diferente, en función de la subjetividad y de su competencia.

Según la lógica interna de las prácticas se puede distinguir tres grandes categorías de semiotricidad (de tipo instrumental, de tipo socioafectiva y de tipo referencial).

La “*semiotricidad de tipo referencial*”, se parece al lenguaje en la medida que transmite un mensaje que hace referencia a un contenido externo a la motricidad inmediata. El referente (sentimiento, ideas, objeto...) no está presente y es evocado por una gestualidad simbólica más o menos figurativo.

Por otra parte, el mismo Léxico Praxiológico sostiene que la “*Metacomunicación Motríz*” toma por base una comunicación, pero sin reducirse a esta ya que la supera y suscita un sentido convencional que depende del contexto general y de las reglas que la rigen. Aunque se establece sobre una comunicación normal, esta comunicación “*meta*” genera un sentido suplementario.

Pueden encontrarse tres facetas de la metacomunicación en las situaciones sociomotrices. Una instrumental que aparece en forma de praxemas. Una de

tipo socioafectivo que se puede manifestar con praxemas y gestemas (ejemplo: la elección de un jugador para hacerle un pase en los juegos tradicionales como la “pelota sentada”). Y, por último una metacomunicación de tipo referencial que es característica en el mimo y la expresión corporal, que evocan y escenifican referentes ausentes. Esto demuestra que las acciones motrices suelen tener un segundo sentido, y que los datos biomecánicos y el consumo energético no bastan para explicar las conductas sociomotrices. Hay que considerar la información y la metainformación que aportan los actos de interacción.

La “*metacomunicación referencial*” tiene por objeto un referente, es decir, un contenido externo a la práctica motriz en sí, Este significado secundario, no aparece en las funciones práxicas, asociadas a la realización de una tarea motriz. Gestos, posturas y actitudes evocan un contenido referencial, como el personaje que se imita, o la idea, o el acontecimiento que se sugieren. Se intenta que la acción motriz sea una “simulación” simbólica de ideas, sentimientos, objetos y situaciones. La metacomunicación referencial, al igual que la expresión corporal, pueden llegar a alcanzar un extraordinario valor poético.

Por último, la *Metamotricidad* refiere al “*campo y características de algunas situaciones motrices cuyos actos tienen un segundo significado que supera el sentido inmediato de la realización de la tarea en curso*”. Una “*metamotricidad referencial*” se asocia a la capacidad de evocación simbólica de actitudes, movimientos y actos motores, que representan con el cuerpo un objeto, situación, sentimiento o idea. La acción motriz realizada alude en este caso, mediante un proceso simbólico y semiotor codificado o no convencionalmente, a un contenido referencial imaginario que constituye la verdadera justificación de la escena representada.

El Adagio de la Rosa a la luz de la Praxiología motriz

Observando los videos adjuntos en el Anexo 2 podemos apreciar dos versiones diferentes de una misma obra.

En una de ellas (la del Teatro Bolshoi de Moscú) solamente aparecen Aurora y los príncipes. No hay demasiado despliegue escenográfico y se omite la presencia de los reyes, el catalabutte y la corte. El vestuario mantiene algunos

rasgos típicos de la indumentaria de la corte de los Luises pero no es fiel a la época que evoca Petipá. A su vez, la rosa, como objeto característico de la danza, no aparece materializada en la escena.

En la puesta del Duth National Ballet, aparece el ballet completo, con un vestuario típico de la corte del Rey Sol. Aquí también se hace presente la rosa en manos de los príncipes y la escenografía evoca un palacio real.

A simple vista, nada parece oponerse a la idea que sostiene que detrás de un ballet en general, y del caso del *“Adagio de la Rosa”* de La Bella Durmiente del Bosque (Petipá – Tchaikovsky) en particular, estamos en presencia de una situación sociomotriz. En ella hay un claro sistema de signos apoyados en este caso en la técnica clásica académica y la pantomima, y directamente relacionados con la conducta motriz de los practicantes.

Como en todos los casos en donde existe función semiótica, la conducta de los practicantes influye en las reacciones de los demás generando significaciones propias. En el desarrollo escénico del *“Adagio...”*, no hay posibilidades de modificar las reacciones de los bailarines porque los roles de cada personaje están previamente pautados tanto en lo praxémico como en lo gestémico (más allá de aparecer variantes en los pasos según cada repositor, es condición dentro del repertorio clásico, que los núcleos coreográficos creados por el coreógrafo no sean alterados). Sin embargo, el hecho de tener que responder de un modo y no de otro a la acción motriz de un compañero habla de la existencia de un código de comunicación y de significantes ligados a él. Quien es capaz de decodificar y codificar las acciones motrices de los bailarines de manera diversa es el espectador. El sí puede interpretar diferentes intenciones, diferentes mensajes, experimentar sensaciones muy disímiles generalmente asociadas a su experiencia o no en la apreciación de este tipo de espectáculos, al gusto que tenga por ellas, al conocimiento o la ignorancia de esta práctica artística y a sus referentes etnomotrices¹¹.

Petipá genera una evocación del mundo cortesano del Rey Sol; Versailles, el Alto Barroco de Luis XIV y el Alto Rococó de Luis XV, como cumbres de la civilización. Sublima la etiqueta cortesana y homenajea a la dinastía Románov 300 años al trono de Rusia. De aquí que puede trazarse un paralelo entre la

¹¹Parlebás, P (2001) Juegos, deporte y sociedad. Léxico de Praxiología motriz. Barcelona Paidotribo. Pgs 227-231.

semiotricidad referencial de Parlebás y la danza de Petipá. Un mensaje que hace referencia a un contenido externo a la motricidad inmediata aparece en el “*Adagio...*”, y el referente (ausente) es evocado por una gestualidad simbólica más o menos figurativa. Cada segmento de la obra, corresponde a una evolución del tema del amor (el gran motivo de “La Bella Durmiente”), como el bien y el mal (luz y tinieblas) son ejes capitales. El amor ingenuo y cándido del Acto 1 en la niñez, la inquietud tímida de la adolescencia en el pasaje que es objeto de análisis del presente trabajo; la idealización del amor joven y el amor maduro que ha superado la adversidad en el acto de las bodas.

Toda la puesta analizada despliega un sentido suplementario o comunicación “meta” que crea un metamensaje que está por fuera de las funciones prácticas de la danza. Puede considerarse que los gestos, las posturas y actitudes de los bailarines, más allá de los datos biomecánicos, el despliegue energético y el virtuosismo que caracteriza al ballet académico, evocan un contenido referencial de extraordinario valor poético.

Petipá buscó encumbrar a la mujer en la escena académica e imponer un ideal de belleza (el ideal francés de la hermosura). Por ello Aurora, una joven de 16 años, nacida en noble cuna representa el encanto femenino en su dramatización sumamente contenida propia del academicismo coreográfico de la época. Observando el fragmento en imágenes, vemos a las bailarinas que en ambos casos representan a Aurora portando un biotipo similar (delgadas, gráciles y esbeltas) y desplegando una gestualidad que fluctúa entre la dulzura ingenua de la adolescencia y la vanidad petulante de la nobleza.

El “*Adagio de la Rosa*” es de una serenidad impregnada de majestad y lirismo. Petipá reclama aquí una de las pruebas más arduas para la bailarina. La estrella con sus cuatro partenaires debe asumir una danza ceremoniosa fijada en la figura de la “attitude”, composición plástica que expresa seguridad, aplomo, y un recorte lineal neto, sin vacilaciones ni esfumaturas. El equilibrio sobre las puntas deja su acento en cada secuencia y el paseo (promenade) de Aurora con cada pretendiente constituye una admirable exposición de la bailarina del brazo de su caballero. La entrega de cada rosa por parte de los pretendientes es casi un pretexto para la ejecución de esta danza noble y

femenina, ornada con toda la pompa de la pureza clásica y del sinfonismo musical¹².

Podemos decir que hay en “*el Adagio...*” una metamotricidad referencial que alude a un contenido imaginario que justifica la escena representada y a su vez coloca al ballet en arenas del arte.

Sin ser objeto del presente trabajo, se incluye a modo de paréntesis un breve análisis de la comunicación práxica de los personajes.

Como se ve claramente en la danza de Aurora con los príncipes, suscita entre ellos un intercambio de mensajes motores que se apoyan en una simbología común, que es ofrecida al público a modo de narración de un argumento en el que la simetría musical se adapta al ritmo, los acentos e intervalos del movimiento corpóreo.

A modo de dato referido a la red de comunicación motriz, sin intención de ahondar en ella, puesto que el interés del presente trabajo se centra en la función semiotriz referencial y en la metacomunicación referencial; puede decirse que en todos los casos, Aurora comunica con los príncipes. La mayor parte de la comunicación es de tipo directo y esencial, ya que las acciones de los príncipes son necesarias para que ella despliegue su danza. Se aprecian apoyos, empujes, ayudas en los equilibrios y elevaciones. Un claro ejemplo es el “*Promenade*” o paseo en donde Aurora gira plantada en su “*Attitude*” tomada de la mano de cada uno de los príncipes.

También aparece co-motricidad puesto que existen acciones motrices compartidas en tiempo y espacio sin interacción operatoria directa. Tal es el caso de las reverencias de los príncipes que interactúan de modo sutil realizando su danza al unísono sin interactuar de forma directa. Lo mismo ocurre con el resto del ballet, que participa de la danza de Aurora y sus pretendientes a través de la pantomima y algunos praxemas que no interfieren los actos de los protagonistas.

Podría llegar a definirse también una comunicación motriz inesencial entablada con el público que presencia el ballet. Está demás aclarar que en la relación de los participantes con el medio (tanto para quienes bailan, como para quienes miran bailar) estamos en presencia de un medio estandarizado.

¹² Ballet del Teatro Bolshoi de Moscú “Homenaje a Petipá”. Teatro Colón, 84ª Temporada 1991. Fundación Teatro Colón. Buenos Aires. Argentina.

Bibliografía

Lagardera, F. y Lavega, P. (2001). Las actividades físicas y deportivas desde la perspectiva de la praxiología motriz.). Entrevista a Pierre Parlebás. Traducida por Eva Vargas. Revista Apunts EF N° 66- Diciembre. Barcelona.

Parlebás, P. (1995) Educación física moderna y ciencia de la acción motriz. En: Actas del 1º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias. La Plata. Edición de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/UNLP, La Plata

Parlebás, P. (2001) Juegos, deporte y sociedad. Léxico de Praxiología motriz. Barcelona Paidotribo.

Ramírez Domínguez, S. (2005): "La terminología de la danza clásica". México, Cenidi-Conaculta.